

André Kertész : l'oeil à l'affût

Jean-Pierre Duquette

Volume 8, Number 2, Winter 1983

Marie-Claire Blais

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200387ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200387ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duquette, J.-P. (1983). André Kertész : l'oeil à l'affût. *Voix et Images*, 8(2), 347–349. <https://doi.org/10.7202/200387ar>

André Kertész: l'œil à l'affût

par Jean-Pierre Duquette, Université McGill

L'une des plus extraordinaires expositions de photographies qu'on ait pu voir à Montréal depuis longtemps était présentée au cours de l'automne 82: «André Kertész — Perception d'une vie entière», au Musée des beaux-arts. Soixante-dix ans de production, l'itinéraire complet d'un regard de génie: environ deux cents photos sélectionnées parmi deux mille clichés. Deux ans de préparation pour monter superbement cette exposition qui restera sans aucun doute comme un exemple de réussite magistrale, au crédit de la Jane Corkin Gallery de Toronto. Un seul (petit) reproche peut être adressé aux responsables de l'accrochage du musée de la rue Sherbrooke: les fiches signalétiques, sur carton de la même couleur sombre que les murs, étaient collées directement sous les photos, et donc dans l'ombre des cadres; à moins d'avoir pris la précaution de se munir d'une lampe de poche, les légendes étaient illisibles, indéchiffrables. Mais c'est là peu de chose, quand il est donné à voir des œuvres de cette qualité.

On croirait volontiers qu'il y a loin, du jeune Hongrois de 18 ans, à Budapest, qui braque son objectif sur la réalité de tous les jours, au vieillard — tout de même encore alerte — de Washington Square, mais qui ne se déplace plus guère de son perchoir new-yorkais... Et pourtant, c'est bien le même regard attentif, rapide à saisir le moment qui parle le plus, et qui émeut le plus profondément à partir de la banalité minuscule du quotidien. Ce qui le retient, toujours, c'est «ce qu'on trouve quand on ne regarde pas. Peut-être est-ce que je vois des choses que les autres ne voient pas? je ne sais...» L'itinéraire de ce regard unique connaîtra trois étapes, trois villes fascinantes: Budapest, Paris et New York. Ce sont les dix années parisiennes qui comptent le plus pour lui, de 1925 à 1936; celles où il fut accepté, publié, exposé. La France lui offrit même, à la toute veille de son départ pour les U.S.A., la citoyenneté française. Parti honorer un contrat d'un an chez Keystone Studios, il y sera resté jusqu'aujourd'hui. À Paris, il est l'inventeur du reportage photo, collaborant à maints journaux et magazines à la veille des années 30 (*le Matin*, *l'Intransigeant*, *Art vivant*, pour Paris; vendant aussi des clichés en Allemagne et en Italie, et au *Times* de Londres). À New York, où il demeurera à cause de la guerre, il sera incompris: son travail est trop «personnel», trop «moderne»; il se rappellera qu'on ne prisait alors que la technique, survalorisée au détriment de la dimension personnelle, individuelle, du regard propre. Citoyen américain en 1944, il fera de la photo alimentaire pour *Vogue*, *Harper's Bazaar* et *House and Garden*, ou *Look*, *Town and Country* et *Collier's*. Ce n'est que peu à peu que la reconnaissance viendra, et la notoriété lui vaudra expositions person-

nelles (Art Institute of Chicago, Long Island University, Modern Age Studio, MOMA, etc.), en même temps que grandes manifestations européennes (Paris, Venise, Stockholm, Budapest, Londres, Helsinki...).

Ce qui a attiré le regard de Kertész, depuis presque le début du siècle, ce sont donc des scènes de rue, des bribes de la vie au jour le jour, des objets « oubliés » par l'habitude, aussi banal que des chaises éparées dans un jardin public, une fenêtre, une bicyclette contre un mur. Il s'en remet toujours à l'inspiration du moment : tout l'intéresse. Dans l'introduction du dernier album paru, qui accompagne cette exposition, Ben Lifson écrit : « Dès le début, on a célébré la photographie de Kertész pour sa description de scènes courantes comme si le photographe les voyait pour la première fois, avec un émerveillement d'enfant et une candide expression de sentiments. » Pour lui, qu'on appelle souvent le père de la photographie moderne, la beauté de l'image captée est fonction de sa vérité, très exactement selon le principe platonicien qui affirme que le beau est la splendeur du vrai. Exprimer ce qu'il voit et ce qu'il ressent à tel moment précis : voilà l'essentiel de sa recherche, et c'est la photo qui lui est apparue comme l'instrument le plus parfait pour capter l'essentiel. Son esthétique va consister à épurer davantage l'image cadrée dans son viseur, en même temps qu'il aura été parmi les tout premiers à affirmer l'indépendance de l'œuvre d'art par rapport au réel montré, exploré. En outre, à côté des scènes de rue ou d'extérieur, dues à la spontanéité, au hasard parfois, dans l'immédiateté de l'instant, il se livrera à des expériences fascinantes (distorsions, inversions, disjonctions, angles inédits...), et il signera des portraits depuis longtemps célèbres (Mondrian, Calder, Eisenstein, Colette, entre autres). Le portrait de Colette (1930) illustre parfaitement à la fois la condition de personnage bien parisien qu'était déjà la romancière (ses grands romans étaient tous écrits à cette date), et le travail sur le vif du photographe, pour ainsi dire. Colette est allongée, on s'en souvient, dans une pose féline, la main appuyée sur le coin d'une table qui supporte un vase de pivoines épanouies ; cette main est enveloppée d'un bandage, parce qu'elle venait de se brûler en repassant du linge... Alors qu'elle s'inquiétait de ce fâcheux pansement, Kertész l'assura qu'on pouvait bien faire la photo ainsi, sans rien changer.

L'une des choses les plus frappantes, quand on considère l'ensemble de cette œuvre, c'est de constater que l'évolution — non pas tellement du regard comme tel, mais de la trajectoire même du photographe — produit ici des images qui sont d'abord le fruit de la déambulation (les rues, les parcs publics, les maisons, les immeubles) pour en venir à cette espèce d'immobilité d'aujourd'hui qui n'a pourtant pas comme résultat un éloignement du réel, comme on pourrait le croire. Du haut de sa terrasse, de ses fenêtres, le vieil homme continue d'interroger le plan réduit de Greenwich Village qui s'étend sous ses yeux : le champ est limité, forcément, mais il recèle des richesses inouïes et multiples : des pas dans la neige fraîche, des branches noires, des silhouettes de passants frileux, thèmes qui évoquent irrésistiblement la fin d'une existence, le dernier regard, le dernier déclic de l'obturateur. Et pourtant, dans ces images un peu mélancoliques, tout comme dans celles des objets

familiers sur la table, des rayonnages de livres, des rebords de la fenêtre, il y a la même émotion, la même *appropriation* généreuse que dans les clichés du tout début. La même vérité, au fond, parce que la curiosité insatiable est restée la même.